

## Durham Research Online

---

### Deposited in DRO:

18 March 2014

### Version of attached file:

Published Version

### Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

### Citation for published item:

Frantz, Pierre and Wynn, Thomas, eds. (2011) 'La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIIIe siècle en France.', Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne. *Theatrum mundi*.

### Further information on publisher's website:

<http://pups.paris-sorbonne.fr/pages/affivivre.php?Id=935>

### Publisher's copyright statement:

### Additional information:

Preface deposited, pp.7-14.

---

## Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

## FORMES ET DIFFORMITÉS MÉDIÉVALES

# THEATRUM MUNDI

collection dirigée par ●●●●●

*Titre*  
Auteur

*Titre*  
Auteur

Georges Forestier (dir.)

# Le théâtre français

Scène, salle et coulisse au XVIII<sup>e</sup> siècle

*Préface de Pierre Frantz et Thomas Wynn*



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010  
ISBN : 978-2-84050-••••

Composition Emmanuel Marc DUBOIS  
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

Tél. : (33)(0)1 53 10 57 60  
Fax : (33)(0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr  
web : <http://pups.paris-sorbonne.fr>

## PRÉFACE

*Pierre Frantz et Thomas Wynn*

Les sages publics de théâtre aujourd'hui nous font parfois oublier que l'illusion théâtrale, visée par tous ceux qui, acteurs, auteurs, décorateurs, architectes, faisaient le théâtre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, cette illusion si fermement dénoncée depuis par Brecht et ses disciples, n'a jamais été qu'un phénomène intermittent et fragile. Il existait en effet alors un courant continu d'échanges désordonnés entre la salle et la scène. Le public était, paradoxalement, à la fois extrêmement turbulent et demandeur de sensations, d'effets et d'illusion. Mais aux moments où le spectateur était *pris* par le spectacle, succédaient inévitablement d'autres, de mise à distance. Stendhal, agacé par le flot de discours tout faits à ce sujet, avoue crûment que le roi est nu : « Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion qu'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite »<sup>1</sup>. On supposera que la passion même avec laquelle les uns invectivaient les acteurs, ou l'auteur de la pièce, ou d'autres spectateurs, devait, selon une sorte de contrecoup ou de réaction, renforcer l'adhésion active des autres. Mais en tout état de cause, une illusion continue était encore moins concevable qu'aujourd'hui, si l'on en juge d'après les conditions ahurissantes des représentations. Aussi bien ne rencontre-t-on que plaintes, déceptions et récriminations dans tous les témoignages contemporains. Et ceux-ci font bon voisinage avec ceux qui racontent d'une voix passionnée les torrents de larmes et les scènes d'émotion paroxystique qui caractérisent aussi le public de l'époque. C'est qu'en vérité cette fragile illusion est décrite dans des termes qui, loin de la référer à la production d'un artefact optique objectivable, l'appréhendent comme une expérience subjective, engageant la sensibilité dans tous ses aspects, et actualisent une idéologie sensualiste implicite.

Représenter une pièce de théâtre, jouer un rôle, et par voie de conséquence, écrire un drame, une tragédie ou une comédie impliquait donc, comme aujourd'hui, mais encore bien plus qu'aujourd'hui, d'imposer ou de négocier une relation avec le public : loin d'être installé dans une évidence tranquille et implicite, comme c'est souvent le cas, le protocole de la représentation devait

<sup>1</sup> *Racine et Shakespeare*, p. 22, édition Leuillot, Kimé, 1994.

faire l'objet d'une élaboration qui l'installait et le subvertissait tout à la fois. Or cette relation complexe, intermittente et fragile entre le public et la scène s'est redéfinie en profondeur au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle en même temps que les formes de l'expérience de ce qu'on appelle encore longtemps « l'illusion », et par-delà les aléas de chaque performance, de chaque séance. Sa réinvention à chaque fois, à chaque représentation, s'effectue pourtant dans un cadre plus stable, mais redéfini, selon des modalités récurrentes mais qui évoluent lentement ou par crises. Tous les commentateurs de l'époque soulignent ainsi que, lorsque le public du parterre, qui était debout à la Comédie-Française jusqu'en 1782, s'est vu offrir des banquettes, il a changé de comportement et est devenu plus « froid » ; mais ils vantent aussi les effets heureux de l'extension du décor, du renforcement du cadrage scénique, ou de l'introduction de la lampe Argand pour éclairer la scène.

8 Cette relation de la salle et de la scène est d'autant plus mystérieuse qu'elle repose donc sur ce que nous ne devrions plus désigner comme « l'illusion » mais plutôt « l'adhésion » ou « la foi » des spectateurs. Sur une *expérience* (nous empruntons encore ce mot à Stendhal) à la fois active et passive, qu'on peut à certains égards identifier comme celle du *sublime*. Or cette expérience est étroitement dépendante de la forme même du spectacle, c'est-à-dire de la « scène », car la scène est partie intégrante de cette expérience du spectateur. Elle est image et imaginaire tout à la fois. Elle dessine un ensemble de relations d'exclusion et d'inclusion : exclusion physique du spectateur et inclusion psychique, exclusion de l'espace concret des coulisses, inclusion d'espaces imaginaires directement présentés ou suggérés par la langue, les entrées et les sorties des personnages, ou par les décors, exclusions et inclusions toujours instables des visages et des masques, du corps et du cœur de l'acteur. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de ne pas séparer la question de la relation entre la scène et la salle de celle de sa relation à la (aux) coulisse(s). L'étude précise de ces phénomènes a fait l'objet du colloque dont nous ouvrons les actes. Elle a reposé sur l'histoire du théâtre mais aussi sur l'analyse fine des textes dramatiques dont la forme inscrit le protocole de la représentation. Car ce sont des interactions, des déterminations complexes entre le texte et les *realia* du théâtre qui constituent l'objet de l'analyse.

La définition des rapports entre la scène, la salle et les coulisses avait obéi, au XVII<sup>e</sup> siècle, aux impératifs poétiques, intellectuels et idéologiques imposés par une société et un État absolutiste en train de se constituer. La scène devait montrer ce que la doctrine poétique autorisait et refouler hors scène ce qui n'était conforme aux bienséances ni dans leur définition poétique ni dans leur acception morale. Car c'était autant, on le comprend bien, affaire de principes académiques néo-aristotéliens qu'affaire de morale et d'idéologie. De là, par



exemple, un usage, dans la tragédie comme dans la comédie, du récit et de l'hypotypose destinés à évoquer sur scène ce qu'on ne pouvait y voir mais qui se passait dans un espace imaginaire de la coulisse. Les échanges entre scènes et coulisses s'inscrivent dans une pratique mais aussi sur la page du texte dramatique. Ils appartiennent aussi bien à l'ordre des réalités (les entrées et les sorties des comédiens) qu'à celui de l'imaginaire et du symbolique.

La présence sur scène de banquettes latérales où se pavanaient des spectateurs privilégiés, souvent turbulents et bien décidés à faire partie du spectacle, venait entraver le fonctionnement des coulisses. Souvent dénoncée par le public, elle prit fin en 1759, lorsque le comte de Lauragais racheta ces places aux Comédiens-Français, rendant ainsi possible la constitution de la scène en « tableau » et en « boîte ». Les rapports entre le spectacle et le public s'en sont trouvés transformés. Il ne faut pourtant pas imaginer que cette réforme à elle seule constituait le changement que nous décrivons : elle a en effet réalisé des vœux et des désirs qui traduisaient une évolution profonde. Elle constitue plutôt le symptôme d'une mutation qui affecte le statut symbolique de la scène et qui est elle-même liée à l'évolution de la société et des idées, à un *trend* de longue durée. La scène urbaine s'émancipe de la cour, qui perd de son pouvoir sur le théâtre dès que celui-ci n'est plus au centre de la vie à Versailles, au cours des dernières années du règne de Louis XIV. Le public bourgeois, qui ne s'autorise que de son argent (et de ce point de vue, il peut aussi bien appartenir à la noblesse), vient au théâtre pour y trouver des émotions fortes, qui suscitent son rire ou ses pleurs, mais aussi un sentiment d'appartenance sociale, qui peut prendre l'apparence d'un souci de distinction mais aussi, bientôt, d'adhésion à une communauté citoyenne.

Trois moments ont organisé cette enquête. Dans un premier temps, nous avons esquissé quelques approches de l'écriture dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle au travers de l'analyse de l'inscription, dans l'écriture dramaturgique, des relations entre salle, scène et coulisse. Dans un second temps, c'est l'approche concrète de la représentation que nous avons privilégiée, en abordant la pratique de la scène et de la coulisse. C'est enfin la relation du spectateur au spectacle que nous avons voulu retracer en en dégagant quelques traits caractéristiques à partir d'exemples.

Ce sont tout d'abord les contraintes définies par la tradition classique dont la fécondité est mise en lumière. Qu'il s'agisse de la tragédie (Renaud Bret-Vitoz) ou des autres genres dramatiques (Maria Grazia Porcelli), les auteurs dramatiques ont su transformer les règles en instrument de création. Leur pratique évolue et ils sont conduits à dépasser la crise des genres dramatiques dans le sens d'une conquête du « réalisme ». L'inventivité des théâtres de la Foire est mise en lumière, à la fois dans le traitement des échanges entre salle et scène tout





autant que dans le traitement des coulisses (Isabelle Martin, Derek Connon). L'importance d'un auteur comme Piron, aujourd'hui injustement oublié, est ici vraiment frappante. C'est ainsi une poétique nouvelle qui s'expérimente aussi dans un genre nouveau, le drame ou la tragédie « national(e) » (Claire Chapuis-Journiac, Thomas Wynn) : l'exigence « réaliste » conduit à un nouveau traitement de l'histoire et peut même se traduire par le maintien en coulisse du héros éponyme de la pièce (*François II*). La découverte de l'œuvre shakespearien en France et son adaptation à des traditions nationales différentes permet une véritable synthèse des innovations dramaturgiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Bernard Franco).

10 Mais comment donc la coulisse fonctionne-t-elle de façon technique ? Jusqu'où les limites des coulisses s'étendent-elles, et comment cet espace mixte qui flotte entre réalité et fiction est-il représenté ? Qui a le droit d'y accéder, et comment y agit-on ? Les articles de la deuxième partie de ce volume répondent à ces questions, en examinant les aspects matériel, technique et vécu de cet espace protéiforme. La présence des spectateurs sur la scène de la Comédie-Française encombrait les coulisses, et par conséquent empêchait les innovations scénographiques. Ce ne fut qu'après la suppression des banquettes sur scène, en 1759, qu'une nouvelle organisation scénique put se réaliser. Michèle Sajous d'Oria prend comme exemple de ce développement le cas de *Sémiramis* de Voltaire, dont la chute en 1748 fut causée par la présence d'un nombreux public sur scène. L'espace vide peut dorénavant offrir un décor multiple sur une scène tripartite ; une forme qui intéresse à leur tour Cochin, Peyre et De Wailly, et Ledoux. Les coulisses présentent à la fois un lieu réel qui marque les limites de la scène, et un espace imaginaire, celui-là circonscrit, celui-ci vaste, voire potentiellement illimité. Une grande partie de l'illusion dramatique tient au jeu habile entre ces deux concepts des coulisses. Malgré la décoration en perspective, la scène reste matériellement délimitée tandis que la coulisse offre à l'imagination du spectateur un espace beaucoup plus étendu. Que le hors-scène fasse partie de la diégèse n'a rien de surprenant ; c'est dans cet extérieur figuré par le texte que, dans le théâtre classique, s'accomplit l'irreprésentable. Néanmoins, il est possible de faire en sorte que les coulisses contribuent à la fiction, lorsqu'elles deviennent perceptibles au public, non pas sur le plan visuel du spectacle, mais sur le plan sonore. Martin Wählberg analyse la façon dont Grétry place ses chanteurs et ses musiciens dans les coulisses afin d'élargir la scène par les seuls moyens des effets musicaux. Les coulisses acquièrent ainsi un statut nouveau et deviennent un véritable lieu de représentation. Laurence Marie traite du rapport entre coulisse et représentation dans une tout autre dimension, analysant la théorisation du jeu de l'acteur chez d'Aubignac, Diderot, Garrick et Talma. D'un théâtre du texte jusqu'à un théâtre du spectacle, elle montre



comment l'intérêt porté aux éléments matériels du spectacle se rapporte à celui accordé à l'intériorité du comédien.

C'est justement à cause de la contribution décisive des coulisses à l'illusion théâtrale qu'elles doivent rester inaperçues, comme l'atteste Mercier :

Le spectateur ne devait avoir aucune conscience de la coulisse afin que se produise efficacement l'illusion théâtrale, comme l'attestent de nombreux théoriciens, dont Mercier : « Acteurs, décorations, jeu théâtral, comme tout cela est beau, noble, brillant dans son point de vue! C'est un ensemble qui plait à l'œil, et même à la réflexion. Mais la perspective du théâtre est tout. Ne vous placez pas dans les coulisses si vous voulez jouir »<sup>2</sup>.

Dans son parcours sur l'iconographie dramatique, Martine de Rougemont montre en effet que les vues de cet espace interdit restent pour la plupart assez rares. Une « histoire des représentations » de la représentation théâtrale révèle néanmoins un autre « œil en coulisse », celui de l'acteur qui regarde la salle, transformant ainsi le spectateur en spectacle. Encore une fois, le public reste au cœur de l'activité théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il se montre extraordinairement curieux de tout ce qui touche l'envers du décor, la vie du spectacle théâtral vue depuis les coulisses. La vie des acteurs et actrices exerce ainsi une grande fascination tout au long du siècle, comme en témoignent maints romans, nouvelles et images. À une époque où les autorités s'efforcent d'apaiser l'auditoire, et où Voltaire (entre autres) tente d'améliorer le statut social de l'acteur, le public ne cesse de prendre plaisir aux anecdotes de la vie tumultueuse et parfois scabreuse des comédiens. Dans son article sur le théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Jean-Philippe Van Aelbrouck montre que les pamphlets servent à relayer, au-delà du théâtre même, des portraits d'acteurs qui doivent se lire en parallèle avec des textes théoriques comme la *Lettre à d'Alembert* ou le *Paradoxe sur le comédien*. En donnant à un public bien plus diffus le droit d'accéder aux coulisses, ces pamphlets transforment ce lieu clos en espace ouvert et permettent à ce public nombreux de participer indirectement à l'expérience dramatique prise dans son sens global. Au cours de la Révolution, quelques années plus tard, l'acteur, qui jouit dorénavant du statut de citoyen, et n'est plus seulement un paria excommunié, voit changer sa position sociale et civile<sup>3</sup>. Néanmoins, à l'instar de Scarron dans le *Roman comique*, les romanciers continuent à décrire la vie vagabonde de ces personnages marginaux, même au tournant du siècle.

2 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, vol. I, p. 1486.

3 Voir Paul Friedland, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.



Malcolm Cook montre que dans trois textes de la fin du siècle, l'acteur ne cessait d'être représenté comme exclu de la société respectable.

La dernière partie du volume traite des échanges entre scène et spectateur, lesquels ne manquent pas de provoquer une certaine tension entre l'individu et le public assemblé. Les théâtres de cour en offrent des exemples frappants : à Versailles, la présence de la famille royale détourne le regard du public lors de la représentation d'une comédie-ballet de Voltaire (Russell Goulbourne) ; à Saint-Petersbourg, les intrigues de cour invitent une interprétation toute particulière des festivités commandées par Catherine II (Alexei Evstratov). Une autre manière d'interpeller le public se trouve chez Boissy, qui déchire l'illusion théâtrale en rappelant systématiquement aux spectateurs leur propre situation (Ioanna Galleron). Diderot, au contraire, fonde son esthétique sur l'absorption du spectateur dans l'illusion, et Yann Robert montre que sa théorie de l'identification narcissique préfigure celle de Freud. L'article de Sophie Marchand, qui clôt le volume, réexamine les questions centrales de notre enquête (fiction, illusion, espace, public), et montre que l'essence du théâtre se trouve dans l'« événement », tout perturbé ou confus qu'il soit.

L'ensemble de ce volume en donne une démonstration éloquente : seules des analyses menées autour de la ligne où se rencontrent le texte et la représentation peuvent permettre de comprendre pourquoi le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle a été si fortement « théâtral » qu'on a pu parler du « siècle du théâtre », alors même que, selon un paradoxe, effet du préjugé et de la paresse, la critique n'en retient le plus souvent que l'œuvre de Marivaux et celui de Beaumarchais. Mais le saut de Chérubin dans la coulisse du *Mariage de Figaro* prend toute sa signification si, et seulement si, on accepte d'y voir autre chose que le saut de Céladon et si l'on accepte de lire et de jouer aussi Voltaire, Piron, Lesage, Diderot et tant d'autres. On voit alors se dessiner un paysage nouveau, plus éloigné de l'époque « classique » qu'on ne l'avait pensé, dans lequel les rémanences traditionnelles changent de signification et de portée ; des formes vivantes, profondément liées aux transformations de la société, et qui englobent le fait théâtral dans son ensemble.